

*Foffani, Enrique*

## **El poeta en el bazar**

---

**Katatay**

*2006, vol. 2, nro. 3-4, p. 193-202*

*Foffani, E. (2006). El poeta en el bazar. Katatay, 2 (3-4), 193-202. En Memoria Académica. Disponible en:  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.10447/pr.10447.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10447/pr.10447.pdf)*

Información adicional en [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar)



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

---

## EL POETA EN EL BAZAR

### Enrique Foffani\*

---

Al calor de un modernismo decadentista a través del cual pudo estampar una de las imágenes más intensamente modernas de la ciudad latinoamericana, el poeta cubano Julián del Casal vivió paradójicamente toda su vida bajo el dominio de la Colonia española. La burocracia imperial no le impidió “ser *absolutamente* moderno” como quería Rimbaud aunque el poeta francés que más lo fascinó y guió sus pasos hacia el modo de concebir la poesía fue Charles Baudelaire, de quien tradujo una serie de poemas en prosa. La fuerza para “ser absolutamente moderno” en poesía, el cubano la encontró en los libros, no en el mundo, en los poemas, no en los referentes, no en la realidad social. Absoluta modernidad la de la poesía de Julián del Casal: absuelta del medio ambiente, de su inventario y toponimia, absuelta del registro positivista en su afán constataivo con el orden de la empiria. Es una modernidad absuelta y, también disuelta: hay una presencia disoluta en su poesía, una presencia demasiado ambigua, un deseo de provocación que sabe esconder entre líneas y situar en un punto de insinuación, allí donde se confunden la sugerencia simbolista y la confesión siempre cifrada.

Por cierto que José Martí lo absuelve en la necrológica que le dedica y lo hace mediante un argumento sociológico que sitúa a Casal como expresión de la frustración nacional, como el poeta de “un país sin libertad”, como el artista que padeció la rémora mezquina y asfixiante de la sociedad colonial que tan bien retratará Ramón Meza en su novela *Mi tío el empleado*. La absolución de Martí reúne, como puede leerse, enfermedad y política, una contigüidad que es, también, una analogía, una correspondencia: *Murió de un cuerpo endeble o del pesar de vivir, con la fantasía elegante y enamorada, en un pueblo servil y deforme*<sup>1</sup>. De una manera solapada, el matiz de lo *endeble* oscila, en el breve texto de la nota fúnebre, entre lo enfermo y lo femenino, entre el pesar y lo raro, aun cuando a propósito de este último el mismo Martí se esfuerza por esclarecer su semántica: *No se ha de decir lo raro* (se refiere al carácter del verso) *sino el instante raro de la emoción noble y graciosa*. Lo que tiene lugar en el interior de los enunciados de Martí es un desplazamiento constante del sentido, un desvío de éste que promueve una reorientación: así como lo servil y deforme es la sociedad aletargada de la Colonia y no Casal, así también la alusión a lo raro —una atribución que Rubén Darío no se hubiera negado a conceder— se transfiere a la órbita del verso que en tanto unidad lírica forma parte del saber poético y rítmico inescindible de la esfera moral: *En el mundo, si se le lleva con dignidad, aún hay poesía para mucho; todo es el valor moral con que se encare y dome la injusticia aparente de la vida*. Aun cuando las reflexiones ante la muerte de Casal representan una buena ocasión para rendir justicia al poeta de la Isla, al poeta de adentro, al poeta todavía acorralado en la sociedad colonial, la concepción de Martí de la poesía concentrada en ese núcleo irreductible e irrenunciable que es la moral no se aviene a definir apropiadamente la poética de Casal. No porque la suya fuera una poesía inmoral, sino porque lo que Casal de un modo subrepticio había intentado era precisamente desvincular la poesía de la moral y lo hizo como pudo, con sus consabidos retaceos, con el lúdico arte del subterfugio, con la singular asunción de pseudónimos literarios, con esa pléthora de citas ajenas que son una auténtica cornucopia de fragmentos de la poesía española, como si muy pronto hubiera comprendido, en la estela de Nietzsche, que únicamente a través del carnaval de máscaras disponibles en la historia de la cultura fuera posible decir la verdad impronunciable, indecible del poeta: *De mi vida misteriosa, / tétrica y desencantada, / oirás contar una cosa / que te deje el alma helada*. Estos versos pertenecen a una composición llamada “Rondeles”.

La paradoja de Casal consiste en haber extraído, en pleno cogollo de una sociedad colonial, un imaginario moderno y decadentista, seguramente moderno porque decadentista. La

---

\* ENRIQUE FOFFANI (Buenos Aires, 1958) es Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesor de literatura latinoamericana en la Universidad Nacional de La Plata y la Universidad Nacional de Rosario. Fue profesor visitante en Arizona State University (1989-1990). Enseñó en el período 1991-1996 en la Universidad de Colonia (Köln-Alemania). Es co-director de la Revista *Katatay*. Publicó numerosos artículos en revistas especializadas sobre poesía latinoamericana.

<sup>1</sup> Es la necrológica “Julián del Casal” que publicó Martí en *Patria*, New York, 31 de Octubre de 1893.

de Martí es, en cambio, su exacta inversión: situado en el centro de la ciudad moderna por antonomasia del siglo XIX, reclama poéticamente un imaginario hidalgo, señorial, un contradeseo compensatorio ante esa experiencia urbana de destitución que no deja nunca de definir como barbarie. Los dos reciben su salario del trabajo periodístico y los dos se enfrentan, bajo distintas circunstancias, con el valor del dinero en tanto rasgo distintivo de la economía capitalista: en el adentro de la Isla, el sistema colonial convive con la burguesía criolla, aliada desde el Pacto del Zanjón en 1878 con los capitales extranjeros del Norte y ávida de importar las novedades europeas, sobre todo francesas en lo atinente a las cuestiones de la moda, una burguesía criolla sesgada por la contradicción; por su lado, en el afuera de la Isla, durante su exilio en la ciudad de New York, José Martí acusa otro tipo de contrariedad, ésa que sólo tiene lugar de manera inédita en los tiempos modernos y que Marx había definido a través de la figura de la paradoja, mediante la cual todo lo que ocurre en la vida moderna está preñado de su contrario, proceso éste que el autor de *El Manifiesto Comunista* asocia con la idea de lo demoníaco: “Por lo que a nosotros se refiere, no nos engañamos respecto de la naturaleza de *ese espíritu maligno* que se manifiesta en las contradicciones que acabamos de señalar”. El imaginario católico de los poetas cubanos abreva a su manera en la obsesiva indagación del padre de los poetas modernos acerca de sus “flores del mal”.

La modernidad convoca lo demoníaco para explicar sus propias contradicciones pero se trata de una imagen, un daimon, una fuerza maléfica que encarna de modos muy diversos en las composiciones poéticas de los cubanos: en Casal el mal se inscribe en una estética decadentista cuyo trasplante, lejos de fomentar el burdo artificio y la impostura, saca a la luz lo genuino de su sensibilidad finisecular herida profundamente por el hastío, mientras en Martí el mal responde a la manera como se gesta no una mirada sino una visión sobre la gran urbe. El origen baudelairiano del decadentismo de Casal es maldito y su cicatriz está a la vista, ya no alimenta la concepción romántica y, como decadentista que es, sublima la decadencia<sup>2</sup>, hace de ella su objeto de amor. En cambio, lo visionario de Martí es la imagen no sublimada del infierno, pues, aun cuando su procedencia metapoética sea el texto de Dante, se sirve de ella para mostrar los efectos devastadores de las grandes ciudades como el ámbito por antonomasia en el que la modernidad hace sus estragos. Sin embargo, a pesar de los tan diferentes modos de vincularse ambos poetas con el proceso de la modernidad/modernización en calidad de modernistas —tal como la crítica define este concepto y la historia literaria le da lugar en el orden de la diacronía—, hay entre ellos una proximidad bastante inquietante que reside en la relación que ambos mantienen con el dinero en tanto elemento por excelencia de la economía capitalista, esto es, el dinero como mercancía de las mercancías.

En el fragor de la actividad comercial y financiera de una megalópolis como New York, la manutención de José Martí se apoya básicamente en el periódico como también es el caso de Julián del Casal pero, a deferencia de éste, para quien la muchedumbre urbana es la imagen de mayor degradación de lo humano —recordemos que de un modo deslumbrante, la rima casaliana vuelve sinónimos a partir de la fonología *muchedumbre* y *servidumbre*—, la visión de Martí ha proletarizado a la multitud, la ha representado como un rebaño que regresa de las fábricas al fin del día, después de una intensa jornada laboral, lo cual no deja de ser al mismo tiempo una proyección de su propia experiencia; proyección e introyección cabría agregar, puesto que al cronista se le superpone el poeta, al trabajador el artista, al mundo laboral el mundo de la poesía. En medio de una sociedad colonial en la que, sin embargo, ha penetrado la economía capitalista, su contradicción es muy diferente y podría condensarse en la tensión inherente a la burguesía cubana entre el azúcar y los *bibelots*, esto es, entre una economía nacional en baja y una economía de importación en alza: entre lo nacional y lo foráneo, entre lo vernáculo y lo extranjero, entre economía política y una nueva economía de ingerencia de capitales extranjeros<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Sigo con esta definición sobre el decadentismo el excelente análisis de Juan Bautista Ritvo en su ensayo: “1885: Irrupción del decadentismo”. Transcribimos la acertada descripción del decadentismo y la enumeración de los tres motivos que el autor denomina “tramas”: “El término *decadentismo* —que debe diferenciarse de la decadencia; el decadentismo es la sublimación de la decadencia— no es un concepto sino un hipograma, en el sentido de de Saussure, una palabra-tema dispersa en un conjunto textual y que sólo podría reunirse y pronunciarse si el conjunto mismo se aboliese (...). El término es una encrucijada en la que se sobreimprimen por lo menos tres tramas: la de la ciudad moderna cuyo prototipo es París; el juicio sobre las consideradas inevitables *Edades de Plata* de la literatura, cuyo modelo es la llamada ‘decadencia latina’; la tradición melancólica-saturnia, que vincula la antigua teoría de los humores con el *daimon* de los desechos de los ideales humanistas, transformados en discontinuidad, instantaneidad, silencio, pluralidad de voces: una retórica, en definitiva, del esplendor de la ruina”.

<sup>3</sup> Remitimos a dos trabajos medulares en esta cuestión: uno es el artículo de Emilio de Armas “Julián del Casal, crítico de la sociedad colonial habanera”, que fue una conferencia que dictó en la Universidad de Toulouse-Le Mirail en el año 1978 y que después publicó en la edición de *Prosa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979. El otro es el libro de Oscar Montero *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993.

En este contexto económico de la Cuba finisecular, el Bazar (lo que el idioma alemán denomina con un fuerte acento descriptivo: *Warenhäuser* es decir las casas de comercio en las que se vende todo tipo de objetos; lo que en nuestra tradición vernácula podría ser almacén de ramos generales— es el *establecimiento* que exhibe el mundo de las mercancías y de los objetos manufacturados. Estos establecimientos son, en el proceso secularizante de la modernización, los lugares sustitutos: la magnificencia y el esplendor no solamente convocan la fantasía del cliente sino también invocan el resabio religioso en repliegue ante los nuevos cultos; invocan además porque los bazares son los nuevos altares donde descansan las mercancías: los santos lugares hasta donde llegan, en peregrinación, sus adeptos. Las tres crónicas elegidas del volumen de sus *Prosas* representan una de las reflexiones sobre el fenómeno de la modernidad más lúcidas del fin de siglo en Latinoamérica: contra todas las lecturas reduccionistas, Julián del Casal parece adelantarse a los críticos futuros para despistarlos, esto es, hacerles perder adrede la pista del sentido y jugar un rato con la posteridad a las escondidas. Su implacable modernidad desborda su propio siglo por la sencilla razón de que fue considerado un raro, un ser estafalario con el que la sociedad debe relacionarse en el pequeño ámbito habanero pero que, oculto en su propia marginalidad, él mismo logra hacer pasar desapercibida su propia rareza debajo de la figura de poeta a la vista de todos, de todos aquellos que le aceptan anomalías y desvíos con el convencimiento, típicamente burgués, de que los poetas son en un punto inofensivos. Como intentará estipular, unos pocos años después, Rubén Darío, no hay un solo sentido sino muchos tal como lo indica significativamente el plural: *los raros*. Es Rubén Darío quien hace, con cierto distanciamiento, una descripción interesante de la figura de Casal al incluir en ella —como también lo hizo Martí— el tiempo histórico que le tocó vivir: “Es algo, Casal, como el Villiers de L’Isle Adam de nuestro reducido capítulo hispano-americano”<sup>4</sup>. La comparación con el poeta francés e, inmediatamente antes, también con Edgar Allan Poe, deja entrever en Darío la idea de que se trata de un artista condenado al medio reducido que representa La Habana de fin de siglo. Pero la asociación del poeta cubano con Poe y con Villiers apunta a una lectura inversa a la de Martí: Casal luchó contra su medio y triunfó, llegó a la altura de los más grandes, sobre todo el cotejo con Poe pone al descubierto que el poeta de *Nieve* pudo vencer los límites impuestos y que su apuesta al Arte no solamente fue una salida al insularismo sino también la esfera en la que logró su cometido estético. Darío escribe “después del alma de Edgar Poe, la suya es la que ha volado más maravillosamente a la montaña del Arte”. El juicio no es elogiosamente gratuito, se trata más bien de una concepción que postula otra dirección para el análisis sociológico del arte: los artistas luchan contra la limitación y, más allá o más acá del triunfo, es esa lucha la que tiene sentido: por un lado supone que la restricción del medio podría haber aniquilado al Artista y, por el otro, el Artista puede superar esa valla. La postura de Darío es la siguiente: debido a la fuerte singularidad meritoria de un lugar en su galería de raros (“eremita del arte”, “un solitario”, “un oscuro”, un cultivador de ensueños: tales son sus descripciones), Julián del Casal pudo transformar un ambiente reducido (y habría que añadir reductor) en un espacio ilimitado, incluso la imagen no deja lugar a dudas: *la montaña del Arte* es, en verdad, la imagen contraria de lo reducido del ambiente. De este modo, la interpretación sociológica de Darío, que no es la del reflejo ni la de la sobre-determinación, puede considerarse pionera en la historia de la poesía latinoamericana, en la medida en que anticipa otros ejemplos: César Vallejo fue, también, un poeta que, como Casal, debió luchar contra los límites materiales: en su caso, la extrema pobreza no lo amilanó ni obtuvo la realización de su obra.

La paradoja de la modernidad en Casal responde a la encrucijada entre poesía y capitalismo: de un lado, el mundo de la poesía en donde oficia como un “eremita del arte” (aquí la celda de la que habla Darío como representación imaginaria de su *interieur* se duplica: es, además, la Isla, su insularidad) y, del otro, el mundo de las mercancías en donde se encarna una economía capitalista y cuya exhibición y existencia (y esta última en los dos sentidos del término: ontología y acumulación) obtiene su máximo esplendor en el Bazar o el Almacén de objetos artísticos. Así, las mercancías expuestas en los bazares de La Habana irrumpen, en calidad de extranjeras, en calidad de importadas, como lo que verdaderamente son: novedades; pero, además, en el ámbito colonial y burgués de la Isla las mercancías acrecientan su tremenda novedad, son presencias inquietantes porque encarnan la primicia, ese fulgor de lo-nunca-visto, como si de pronto las cosas se invistieran de otro halo y lograran mantener viva su aura más por el impacto que provoca en el comprador que por lo que realmente

<sup>4</sup> Apareció en *La Habana Elegante* el 17 de junio de 1894.

materializan que es ser una mercancía, un objeto manufacturado en serie. Por el efecto que suscitan, esas *nouveautés*, que no son en absoluto auráticas, llegan a serlo para aquellos que, contemplándolas, no se contentan sino con adquirirlas, una posesión que introduce en la Isla la escena del consumismo capitalista: el mundo de las mercancías se amolda a todas las posibilidades adquisitivas, ya que su premisa para ser hay para todos. La democracia del consumo es una apariencia y como sabemos la apariencia es uno de los atributos del fantasma: una imagen, un destello, un fulgor. Precisamente el fetiche de la mercancía, como lo describió Marx, apelaba a ese efluvio fantasmagórico que incluso asoció con la metafísica y la teología. Ante este espectáculo de las mercancías exhibidas en el Bazar o en el Almacén de objetos artísticos, se enfrenta Casal como cronista. Sin embargo, como veremos, se entablará una interferencia entre el cronista y el poeta. Decimos se enfrenta porque a juzgar por lo que escribe en una de estas crónicas, la visita a esta clase de *establecimientos* ( y esta palabra Casal la repite un par de veces y uno se pregunta qué establecen estos lugares. qué es lo que queda establecido) se debe a la falta de noticias o de materiales para escribir la nota periodística. Esa ausencia es el motor de la crónica. Hay algo en común entre el cronista y el poeta: ambos deben adquirir una experiencia siempre previa a la escritura, es decir, se trata de hallar el pretexto del cual saldrá el texto escrito; deben hacer con lo vivido o lo observado una buena transferencia y transformar lo recabado en el plano de lo empírico en otra cosa, tal como es analizada esta operación por Mallarmé cuando la asocia con la Alquimia. Pero esto que tienen en común es, al mismo tiempo, aquello que los separa: mientras el cronista no quiere apartarse del acontecimiento tal como tuvo lugar durante la búsqueda (como si mantener esa fidelidad lograra legitimirla), el poeta por el contrario tiene la facultad de la imaginación a la que integra de un modo fundamental en el plano de la experiencia.

En verdad, estas crónicas sobre las mercancías enfrentan a las dos figuras: la del cronista y la del poeta. En mayor o menor grado, los poetas modernistas tuvieron que mediar y negociar con el rol de cronista que el diario le ofrecía. Tuvieron que plantearse el trabajo en/ con la prensa y conciliar las dos esferas. En un ensayo muy lúcido Hugo Achúgar presentaba ambas escrituras, la poética y la periodística, bajo las imágenes correlativeamente del *interieur* y del *ágora*, esto es, la esfera privada y la esfera pública en términos habermasianos. Sin embargo, a partir de estas crónicas de Casal, es evidente que al cronista se le superpone varias veces durante la visita al Bazar el poeta, es decir, el cronista es interferido por el poeta, como si de pronto en medio de esa escena fantasmagórica de las mercancías (el mismo Casal refiere y al referir compara esa exposición de objetos del bazar El Fénix con las famosas *exposiciones universales* que tenían lugar en París desde aquella primera en realizarse en el año 1851) algo socavara la labor de cronista y éste no pudiera realizarla cabalmente, como si ante esas presencias inquietantes de las mercancías, entre las que se hallan también joyas, objetos artísticos y juguetes, el cronista tuviera que dar paso al poeta, dejar que sea éste quien tome la palabra y relate a los lectores del diario semejante espectáculo. Nada mejor que esta escena en la que uno intercepta al otro, en la que el poeta intercepta al cronista, para medir todas las consecuencias que las mercancías infligieron a los poetas en la modernidad. Son las mismas con las que se enfrentó Baudelaire: cómo trazar la línea de demarcación entre la mercancía y el arte. Este mismo conflicto fue el que el vivió Casal como poeta y que puede leerse en las crónicas de bazar.

La confusión que las mercancías provocan en el cronista es asumida por el poeta no solamente en el final de "Album de la ciudad. El Fénix" publicada el 13 de marzo de 1890 (el cronista termina prefiriendo un soneto a una piedra preciosa, y revela así su otra faceta, la de poeta) sino también en el uso de la metáfora que podemos leer en ésta y en otra crónica titulada "A través de la ciudad. La Paleta Dorada", que apareció el 4 de junio del mismo año. Se trata de una metáfora modificada en un párrafo que Casal copia textualmente en la crónica de junio extraído de la de abril. Muchos críticos interpretaron, con razón, que este tipo de reproducción solía ser frecuente dada las premuras de la prensa; sin embargo, en ese texto transcrito llama la atención el lugar otorgado en la repetición el trabajo de la variación. En las dos crónicas se repite una descripción de las conductas de la mercancía, de su sustancial proceder: *Las mercancías se renuevan, en poco tiempo, con pasmosa facilidad, ya por ceder su puesto a otras más recientes, ya por el consumo que se hace de ellas*. Pero ocurre que la vista del comprador se obnubila, éste no puede mirar, no puede detener la mirada en ninguna de las mercancías que se exponen en los anaqueles del bazar. En la crónica de abril leemos "el deseo vacila en la elección, girando de un objeto a otro como *luciérnaga errante*, sin saber en qué punto detenerse"; mientras que en la crónica de junio: "el deseo vaga, como *aturdida mariposa*, de objeto en objeto, sin saber en cuál ha de fijar su elección". Entre la vacilación y

el vagar del deseo (los atributos seleccionados dan cuenta de la naturaleza del deseo) la mirada es sustituida por dos imágenes: en una por una luciérnaga errante y en la otra por la aturdida mariposa. Son metáforas-clisé desde la perspectiva de las convenciones literarias, metáforas cristalizadas; sin embargo, a pesar de su previsible composición, acierta en el modo de describir por cuanto la referencia de la analogía cae de madura, como si para dar cuenta de esta experiencia de la mirada —capturada por la celeridad y el recambio— no hubiera más posibilidad que decirlo a partir de metáforas gastadas. Dicho de otro modo: Casal registra el núcleo de la mercancía, esto es, su constante reproducción en serie, a través de metáforas gastadas, metáforas que ya fueron consumidas, que ya fueron usadas. Aun así, el epíteto *aturdida* referido a mariposa es una antelación que hace sentido al menos para el cronista, pues es evidente que las mercancías lo han aturdido. La turbación que éstas provocan es el centro motor de las tres crónicas: se trata de una experiencia dual en la medida en que fascina y, al mismo tiempo, aturde, confunde, en algún punto ofuzca y obliga al poeta a resolver la cuestión.

Del lado de la fascinación, el cronista está bastante próximo a los compradores que quedan “regocijados de la visita” y prometen “volver de nuevo en la primera ocasión”. Es una experiencia de encantamiento, una suerte de “feérie” tal que el cronista se encuentra rápidamente con sus propias limitaciones en el arte de describir y entonces se dirige al lector para decirle: “Y por si algún lector dudase de la excelencia de los objetos, puede hacerle una visita, seguro de que saldrá convencido de estos elogios son demasiado pálidos al lado de los que él mismo habrá de consagrarles”. Aquí los lectores de estas crónicas a más de un siglo de distancia podemos comprobar hasta qué punto el proceso de secularización de la modernidad había levantado sus propios templos para la nueva religión de las mercancías: la afirmación del cronista, quizás de un modo no deliberado ya que es difícil corroborar su grado de intencionalidad, se dirige precisamente a ese inédito campo religioso que las mercancías parecen abrir y que los compradores no vacilarán en “consagrarles” elogios. La experiencia acerca de esos objetos tan atractivos a la vista en su feérica exposición remite a un espacio de lo sagrado y este es el punto —otra vez— en el cual el cronista no puede describir e insta al lector a que acceda él mismo porque se trata, en el fondo, de una experiencia intransferible. Es una experiencia mística porque las mercancías ponen en jaque incluso a la lengua.

Del lado del aturdimiento, el poeta parece tomar las riendas de la situación y, enfrentándose al cronista, rechaza los fulgores de las mercancías e intenta desenmascararlas de su carácter engañoso durante el efímero recambio de “pasmosa facilidad”, un recambio que se concreta bajo una celeridad tan vertiginosa que no da tiempo siquiera a desempaquetar las mercancías porque en ese brevísimo intervalo ya están compradas, ya están vendidas, ya han desaparecido de la vista. El poeta descubre que, por debajo de la compra-venta compulsiva del consumismo, están las obras de arte y esta es la zona de la angustia. ¿En qué se diferencian las mercancías y las obras de arte? ¿Es posible trazar una línea demarcativa entre ambas? El poeta toma posición de un modo contundente, que no deja resquicio para la duda: entre una joya (un diamante) y un soneto, la preferencia recae en el poema. Esta misma situación fue vivida por Baudelaire. Giorgio Agamben escribe al respecto que la grandeza del poeta francés autor de *Les Fleurs du Mal* “frente a la invasión de las mercancías fue que respondió a esa invasión transformando en mercancía y en fetiche la obra de arte misma. Es decir que escindió también en la obra de arte el valor de uso del valor de cambio, su autoridad tradicional de su autenticidad. De ahí su implacable polémica contra toda interpretación utilitarista de la obra de arte y el encarnizamiento con que proclama que la poesía no tiene otro fin que ella misma”<sup>5</sup>. La treta de Casal no puede ser la misma que la de Baudelaire. El cubano es un poeta moderno porque anticipa el conflicto mismo que establece un sistema capitalista cuyo valor está determinado por el dinero. El rechazo de las mercancías responde, también, al rechazo del dinero y ya sabemos el horror que le producía el trabajo periodístico, hasta tal punto que llega a identificar el diario con la mercancía. En una de las crónicas de sus *Prosas* denomina a la prensa “*esa gran mercenaria* que vive en el más repugnante contubernio con el comercio y la industria, ofreciéndoles a bajo precio sus vergonzosos favores”. La prensa como *esa gran mercenaria* donde vuelve a aparecer como arte de birlibir-loque la mercancía.

<sup>5</sup> Pertenece al Capítulo tercero “Baudelaire o la mercancía absoluta” del libro *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* de Giorgio Agamben, Valencia, Pre-Textos, 1995. La excelente traducción es de Tomás Segovia. Con respecto a la cita transcrita, cabría agregar que Baudelaire no se contentó con escindir el valor de uso del valor de cambio, sino, como muy bien explica Agamben, lo que hizo el poeta francés fue que tanto uno como otro se identificasen de tal modo de generar una “mercancía absoluta”, una mercancía “en la cual el proceso de fetichización se llevase adelante hasta el punto de anular la realidad misma de la mercancía en cuanto tal”. pp. 87-88.

Una de las claves de la modernidad de Casal está en la crónica titulada “Croquis femenino. *Derrochadora*” porque en ella es posible encontrar una noción bastante cercana a la del gasto improductivo, la *dépense* de la que habla George Bataille a partir de otra noción, la de *potlach*, enunciada por Mauss en el campo de la antropología cultural y que Casal denomina con acierto *prodigalidad*. Pero más allá de estas posibles afinidades conceptuales, la idea de derroche o de despilfarro de la protagonista de la crónica —una compradora compulsiva que no cesa en su avidez por acaparar los objetos del Bazar— Casal la extrajo del fondo almacenado de nuestra tradición barroca española. Como todos los grandes poetas latinoamericanos de la modernidad latinoamericana (como José Martí, Rubén Darío, César Vallejo, Martín Adán, Jorge Luis Borges), Casal abreva en el Barroco como un fondo, como el gran Depósito de los tesoros de la lengua y de la imagen. De allí, entonces, extrajo no solamente metáforas y juegos con la fonología, sino también conceptos y nociones con los cuales articuló una lectura crítica de la historia cultural latinoamericana. Desde este punto de vista, la cornucopia de la mujer derrochona, que la crónica describe como una plétora de objetos adquiridos en el Bazar, es un sucedáneo moderno del cuerno de la abundancia. Versión capitalista esta vez y no fruto de la Naturaleza: todo se compra, todo se puede poseer, siempre y cuando se tenga dinero. Por eso la crónica establece muy nítidamente la proximidad entre los hombres y las mercancías: una proximidad perturbadora —tanto es así que llega a compararla con la locura— una proximidad fantasmagórica, embriagadora como la multitud en Baudelaire, una proximidad que suscita vértigo y “que arrastra (al comprador) de un extremo al otro, le obscurrece el corazón y le infunde el deseo de llevarse todo lo que mira, todo lo que palpa o percibe a su alrededor”. Se puede constatar por debajo de las percepciones que el sujeto de la escena no es otro que el dinero.

El cronista frente a los anaqueles del Bazar se fascina ante los objetos de arte y los *bibelots*, entre objetos artesanales y los chirimbolos, fruslerías, *bijouteries*. La plétora abarrotada y produce, al mismo tiempo, ese vértigo de no saber cómo adjudicar valor a esas cosas que equidistan de modo confuso entre el arte y lo que no lo es: juguetes, brazaletes de oro, objetos en miniatura, margaritas de esmalte, vasos de Sevres, búcaros de barro, abanicos de carey, tapices y colgaduras, divanes orientales, copias de cuadros célebres. Ante esta experiencia del cronista en el interior del Bazar donde *la vista se deslumbra, la imaginación retrocede y el deseo vacila*, el poeta toma la palabra con la fe de poner fin a la turbación: “Seguí prefiriendo un buen soneto al diamante de más valía”. Pero no basta sólo la apuesta a la poesía, así como así. Contra toda posibilidad de que la seducción pueda socavar su propósito, el poeta insiste y le advierte al lector: “Y continuo prefiriéndolo aún”, como una verdad no sólo defendida sino también encarnada vitalmente. Y con la prueba de que, con el paso del tiempo, la decisión permanece firme, remata: “A pesar de las sonrisas incrédulas de mis lectores”. El poeta ha encontrado en el Bazar, en medio de la exposición de las mercancías, nada menos que su verdad estética.

---

## CRÓNICAS DE JULIÁN DEL CASAL

### ALBUM DE LA CIUDAD EL FENIX <sup>6</sup>

Huyendo del polvo que alfombra las calles; del viento cálido que sopla en todas direcciones; de las miasmas que ascienden del antro negro de las cloacas; de los ómnibus que desfilan al vapor; de los carretones que pasan rozando las aceras; del vocerío de los vendedores, que araña los nervios; de los empleados que corren a las oficinas; de las gentes que preguntan si Oteiza vendrá; y de las innumerables calamidades que vagan esparcidas en la atmósfera de nuestra población; penetré ayer al mediodía, en el lujoso establecimiento del señor Hierro, situado en la calle de Obispo, esquina Aguacate, atraído por los innumerables objetos que fulguran en el interior.

Dicho establecimiento, donde la vista se deslumbra, la fantasía retrocede acobardada y el deseo vacila en la elección, girando de un objeto a otro como luciérnaga errante, sin saber en qué punto detenerse; se ha montado, en los últimos años, a la altura de los mejores de

---

<sup>6</sup> Casal, Julián del (1963). *Prosas*. Tomo II. Biblioteca básica de autores cubanos. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, pp., 75-77.

Europa, pudiendo parangonarse con cualquiera de ellos. Cada vez que se entra en él, hay algo nuevo que admirar. Las mercancías se renuevan, en poco tiempo, con pasmosa facilidad, ya por ceder el puesto a otras más recientes, ya por el consumo que se hace de ellas. Algunas permanecen muy pocos momentos, hasta el extremo de haberse dado el caso de que muchas no han sido desempaquetadas más que para lucir un instante a los ojos de sus anticipados compradores.

Hay pocos establecimientos que gocen de tanto nombre y de tan merecida popularidad. No se puede calcular el número de parroquianos. Tan pronto como se abren, en las primeras horas de la mañana, las diversas puertas, el público comienza a invadir sus lujosos departamentos. Desde la más opulenta dama que llega, en suntuoso carruaje, segura de obtener la inmediata satisfacción del capricho más raro que alberga en su fantasía; hasta la más humilde obrera que, al salir del taller, ha visto de paso en la vidriera un objeto de escaso valor pero que, en ninguna parte, lo adquirirá, por tan módico precio, de tan buena calidad; todos los habitantes de La Habana, sin distinción de jerarquía, acuden al magnífico bazar, quedando siempre regocijados de la visita y prometiendo volver de nuevo en la primera ocasión.

Falto de asunto para esta crónica, porque la presente semana, lo mismo que otras muchas, brinda pocos motivos para ennegrecer cuartillas; concebí el proyecto de ofrecer a mis lectores, una reseña muy ligera del soberbio establecimiento, toda vez que hay muchos objetos, en sus brillantes anaqueles, que desafían a la pluma más experta y rechazan toda descripción. Antes de realizar el proyecto, dividiré este artículo por medio de estrellas, en tres partes distintas, correspondientes a las tres secciones más importantes del grandioso almacén; la de la joyería, la de objetos de arte y la de juguetería.

\* \* \*

En la primera, rival de la que el célebre Orella instaló en el *Palais-Royal*, se encuentran esparcidos numerosos estuches de terciopelo rojo, azul, violeta y amarillo, forrados interiormente de seda de los mismos colores, conteniendo joyas de forma moderna, de gusto exquisito y de precio adecuado a la situación financiera del país. El diamante, piedra heroica y casta, como dice Banville, de la misma manera que todo lo que no puede ser manchado por nada, ni sufrir los estragos del tiempo, resplandece en la mayor parte de ellos, con sus fulgores irisados, celestes, divinos, sobrenaturales y profundamente misteriosos. A veces creía ver mi imaginación, en cada uno de los anaqueles de este departamento un girón azul, tachonado de estrellas, del manto de nuestras noches estivales.

Echando una ojeada rápida por encima de esas joyas, llamaron especialmente mi atención, no sólo por su riqueza, sino por el buen gusto artístico del joyero-fabricante, un faisán de oro, con buche de nácar y alas diamantinas, que lleva un diamante en el pico, ansiando posarse en el seno escultórico de una Cleopatra moderna; un brazalete de oro mate, primorosamente labrado, sosteniendo al frente un medallón, rodeado de zafiros y brillantes, dentro del cual se destaca el noble rostro de un caballero de los tiempos merovingios; una media luna de brillantes, con estrella de rubíes, bajo cuyo fulgor se arrullan dos palomas, dejando caer una perla para besarse mejor; una margarita de esmalte blanco, ornada de un diamante, imitando una gota de rocío, propia para titilar en la cabellera de una Berenice; un tridente de oro, cubierto de diamantes, hecho para unir los puntos de una mantilla española; y una media luna de brillantes, sosteniendo a un niño, de sardónica, piedra semejante al ágata, que agita un diamante entre las yemas de los dedos.

\* \* \*

En la segunda sección, la más grande de todas, me detuve a contemplar un mueble de gran novedad, destinado a ornar el gabinete de un palacio aristocrático o el salón de una casa de campo. No hay en La Habana otro igual. Es un *Orchestrión* de seis cilindros, semejante al que posee la Patti, en uno de sus castillos. Está hecho por el mismo fabricante y sólo se diferencia del de la célebre diva que toca algunos aires cubanos. Ambos son de la misma madera negra, calada a techos, con filetes dorados. Además del *Orchestrión*, se encuentran diseminados, en este departamento, numerosos objetos de diverso valor. Hay tibores japoneses, alrededor de los cuales vuelan monstruos, pájaros y flores; lámparas de metal, con su pantalla de seda, guarnecida de encajes; relojes de mesa, encerrados en urnas de cristal; vasos de Sèvres, de distintos tamaños; búcaros de barro húngaro y barro italiano, traídos de la exposición de París.

También se encuentran, tanto en las vidrieras como en el interior, abanicos de carey, con



países de plumas; álbumes elegantes, con broches caprichosos; figuras en relieve, encuadradas en marcos elegantes; devocionarios de marfil, esmaltados de cifras de metal; rosarios de nácar, engarzados en oro; y un número infinito de *bibelots*, minúsculos fragmentos de obras de arte, que, como observa Bourget, han transformado la decoración de todos los interiores y les han dado una fisonomía arcaica tan continuamente curiosa y tan dócilmente sometida que nuestro siglo, a fuerza de recopilar y comprobar todos los estilos, se ha olvidado de hacerse el suyo.

\* \* \*

La tercera sección, llamada vulgarmente, por los objetos que contiene, el *Paraíso de los niños*, ocupa un espacio igual al de las dos anteriores. Es Nuremberg en miniatura. Desde el techo, por medio de las paredes, los juguetes llegan hasta el suelo, formando grupos compactos que se amontonan por todas partes. Es casi imposible el tránsito por este departamento, sin dar un tropezón. Tras la verja de hierro que lo separa de la calle, los niños se asoman, con la boca abierta y las pupilas dilatadas, tratando de introducir el rostro por los barrotes, como para estar más cerca de ellos y contemplarlos mejor.

Allí abundan las *Arcas de Noé*, atestadas de animales; caballos de madera de diversos tamaños; muñecas elegantes, lujosamente vestidas; velocípedos sólidos, de distinto número de ruedas; uniformes de militares, con los accesorios correspondientes; casas de madera, repletas de muebles, e infinidad de objetos análogos que despiertan las primeras ambiciones en el corazón de la infancia y le hacen malgastar el tesoro de sus lágrimas.

\* \* \*

Al salir del magnífico establecimiento, mi espíritu se sintió dolorosamente impresionado por el espectáculo de las calles. Me parecía haber descendido desde la altura de antiguo palacio italiano, poblado de maravillas artísticas, hasta el fondo de inmundos subterráneos, interminables y angostos, llenos de quejas, gritos, y blasfemias, semejantes a los que se contemplan en las aguasfuertes de Piraneso. Pero luego experimenté una gran satisfacción, porque no ambicionaba ninguno de los objetos que habían deslumbrado momentáneamente mis ojos. Seguía prefiriendo un buen soneto al diamante de más valía.

Y continuó prefiriéndolo aún.

A pesar de las sonrisas incrédulas de mis lectores.

Hernani.

*La Discusión*, 13 de marzo de 1890.

---

#### A TRAVÉS DE LA CIUDAD LA PALETA DORADA <sup>7</sup>

Todo el que pase, en estos días, por la calle de O'Reilly, tramo comprendido entre las de Bernaza y Villegas, se detendrá seguro en la casa marcada por el número 108, donde se halla establecido, con el título de *La Paleta Dorada* un almacén de objetos artísticos que atraen nuestras miradas, solicitan nuestra atención y nos retienen largo rato delante de ellos. Es uno de los mejores de La Habana. Todo lo que se encuentra en él, no sólo es del mejor gusto, sino que lleva el sello europeo y es de la mejor calidad.

Cada vez que se entra en él, hay algo nuevo que admirar. Las mercancías se renuevan, en poco tiempo, con pasmosa facilidad, tanto para ceder el puesto a otras más recientes, como por el consumo que se hace de ellas. Algunas permanecen pocos momentos, porque al salir de la caja en que vienen encerradas, se las disputan los compradores que de antemano tenían noticias de su llegada.

Penetrando en su interior, la fantasía retrocede acorbadada y el deseo vaga, como aturrida mariposa, de objeto en objeto, sin saber en cuál ha de fijar su elección. Y si se elige uno, al día siguiente se vuelve otro, hasta que, poco a poco, se compra algo de cada sección.

---

<sup>7</sup> Casal, Julián del (1963). *Prosas*. Tomo II. Biblioteca básica de autores cubanos. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, pp., 142-143.

\* \* \*

La casa está dividida en tres secciones: la de grabados, óleos y marcos, la de muebles y tapices y la de objetos de cartón de piedra.

En la primera, sobresalen las copias de cuadros célebres, magníficamente sacadas, que nos fingen estar en un museo; los paisajes diversos, firmados por conocidos pintores, que nos transportan a los hielos de regiones lejanas o a los bosques perfumados de nuestros campos; y una variedad infinita de marcos de todas clases, formas y dimensiones, capaces de satisfacer el gusto más difícil.

En la segunda, se destacan unos divanes orientales, forrados de diversas telas, bajo las cuales suelen ocultarse esos almohadoncillos rellenos de polvos olorosos que producen tan agradables sensaciones. Es un mueble que debiera encontrarse aquí en todas partes. Además de ser elegante, brinda al cuerpo toda clase de comodidades, llegando a ser más necesario, en ciertos momentos, que el mejor lecho o el mejor sillón. Hay también, en este departamento, unas butacas y unos biombo que, si tuviera espacio me detendría a describir. Lo mismo digo de los tapices y colgaduras.

En la tercera, situada al fondo de la casa, se encuentra el depósito de cartón de piedra, sustancia que sirve para hacer esos rosetones de los cuales penden lámparas y esas molduras caprichosas que decoran el techo de los salones. Puede aplicarse para hacer otros objetos. Todas las principales casas habaneras encomiendan a ésta los trabajos de esta clase.

\* \* \*

Y, por si algún lector dudase de la excelencia de los objetos de tan magnífico almacén, puede hacerle una visita, seguro de que saldrá convencido de que estos elogios son demasiado pálidos al lado de los que él mismo habrá de consagrarles.

Hernani.

*La Discusión*, 4 de junio de 1890.

#### CROQUIS FEMENINO DERROCHADORA <sup>8</sup>

Apenas entreabre los párpados, rodeados de violáceas aureolas, bajo el pabellón de seda roja, flordelisado de oro, que cuelga de la cabecera de su lecho imperial, donde su cuerpo oculta, entre ondas de encajes, su ligereza nerviosa, su corrección estatuaría y su blancura de rosa té; espárcese los cabellos por las espaldas, álzase las hombreras de la camisa y salta rápidamente sobre la alfombra, aplicando el dedo al botón amarfilado de próximo timbre eléctrico que produce un sonido agudo, lejano, estremecedor.

Al oír el retintín, acude la doncella. Y mientras la envuelve en su bata, para conducirla al baño; mientras la sumerge en la bañera de jaspe, donde recobra las fuerzas perdidas en sus noches de insomnio, mientras le frota la piel con esencias orientales; y mientras las retiene ante la luna veneciana de su tocador, para peinarle su cabellera, ceñirle un nuevo traje y colocarle diversas joyas, hasta convertirla en una de esas deidades que, al encontrarlas en la calle, nos hacen volver el rostro, lanzar un grito de asombro, temblar de arriba a abajo y abandonarlo todo por seguir tras sus pasos; ella combina interiormente el programa del día, pensando en las tarjetas que ha de enviar, en las visitas que ha de devolver, en las fiestas que ha de asistir y, sobre todo, en los objetos que ha de comprar.

Esperando el almuerzo, hojea los diarios, dicta órdenes, se arroja en una butaca, se levanta de seguida, corre a mirarse en el espejo y se sienta a la mesa al fin. Nada lo encuentra a su gusto. Todo le parece insípido, frío o mal sazonado. Hasta el ramo de flores que acaban de subir del jardín para colocarlo en un búcaro que se levanta en el centro de la mesa, se le antoja que está marchito, deshojado, sin olor. Sólo se reanima al tomar el café. Absorbida la última gota, su cuerpo se yergue, sus mejillas se encienden, sus pupilas chispean y una sonrisa entreabre sus labios purpurinos, dejando ver una sarta de dientes pequeños, nacarados y puntiagudos.

<sup>8</sup> Casal, Julián del (1963). *Prosas*. Tomo II. Biblioteca básica de autores cubanos. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, pp., 147-148.

Colocada la capota, echado el velillo sobre la faz y el quitasol de seda entre las manos, emprende entonces su peregrinación a través de los primeros establecimientos de la capital. Nunca va en coche, sino a pie. El movimiento del carruaje excita su sistema nervioso. Y en cada tienda, halla algo nuevo que comprar. Ya es un brazalete regio, digno del brazo de una Leonor de Este; ya un abanico ínfimo, propio de una sirvienta; ya un cuadro antiguo, procedente de una familia arruinada; ya una estatua de yeso, comprada en el bazar; ya una tela magnífica, salida de la mejor fábrica europea. Jamás discute los precios, ni se detiene a examinar el mérito de las cosas. Desde que penetra en un establecimiento, siente algo semejante a un vértigo, que la arrastra de un extremo a otro, le oscurece la razón y le infunde el deseo de llevarse todo lo que mira, palpa o percibe a su alrededor.

Y al regresar a su casa, entretiéndose en abrir los paquetes, extraer los objetos y colocarlos en distintos sitios, sustituyendo los nuevos por los viejos, prefiriendo unos, desechando otros, hasta que la pieza decorada tome nuevo aspecto, siquiera sea por algunas horas, puesto que al día siguiente ha de recomenzar la misma peregrinación y la misma faena, sin que se interponga jamás ante su razón el espectro de la miseria que se aproxima, el de la vejez que viene detrás y el de la muerte en un hospital, sin mano amiga que cierre sus ojos, ni ojos piadosos para verter una lágrima en su fosa literaria.

Aunque la ciencia reconozca, en esta fiebre del derroche, uno de los síntomas de la locura, su vida privada no ofrece ningún rasgo alarmante, salvo el del hastío que, como un velo negro, se cierne al poco tiempo sobre esos mismos objetos que se complace en buscar, en poseer y hasta en destruir.

Pero ¿quién está libre de esta última dolencia?

¿Será tal vez la causa de su prodigalidad, el deseo que experimenta de distraer el pesar de alguna pasión contrariada, de esas que a nadie se revelan de esas que nadie adivina pero que se llevan siempre como un peso enorme, en lo más recóndito del corazón? Quizás. Pero cuando se habla delante de ella de los goces supremos del amor hay tal ironía en la sonrisa aprobatoria de sus labios y tal incredulidad en la mirada de sus ojos que parece decir: ¡Infelices! ¿Todavía creéis en eso?

Hernani.

*La Discusión*, 9 de junio de 1890.